


ENTERRAR ELS MESTRES: EL PLAGI EN JOSEP PALÀCIOS

Joan Todó

 EN MIRAT, EL PLAGI NO HO ÉS SI EL PROPI AUTOR, Josep Palàcios, ens l'assenyala, tot desactivant el possible frau, i per això tot aquell plagi que, sabent-se plagi, se sap tradició, deixa de ser plagi; però alhora és Palàcios mateix qui empra profusament el terme, gairebé amb una delectació morbosa. En la cruïlla entre llibres venals i llibres no venals, i entre narrativa i assaig que és el doble llibre *Alfabet / alfaBet*, és en l'"Alfabet complementari de notes, fonts, propòsits de destrucció", la part assagística del segon llibre, que l'escriptor ens avisa que "D de Doble" deriva d'Edgar Allan Poe, "W de Wartigny" ve de Saint-Simon i l'esvaïment "Gòtic" s'apropia de Heine. No era, però, el primer cop; *Alfabet* s'obre amb una "Lletra prèvia" que converteix aquesta pràctica en problema:

¿Hi ha dues històries que siguin iguals? ¿Cada narrador conta sempre la mateixa història? ¿Una mateixa història és igual a ella mateixa, contada per un o contada per un altre; i encara, contada per un sobre el model d'un altre, i, pràcticament, amb les seues mateixes paraules? El parell de profanacions que jo m'he permès damunt unes històries alienes, ¿incorporen aquestes històries a l'única història que a mi, com a narrador, em seria permès de contar? Deixeu en peu els interrogants: no voldria haver d'acabar justificant-me d'una acusació de plagi llançada per mi mateix sobre mi mateix. (PALÀCIOS 1987)

Cal dir que cap d'aquestes apropiacions és directa: allò plagiat és, en tots tres casos, una traducció. De "William Wilson", per exemple, Palàcios n'agafa un fragment de la traducció de Carles Riba (POE: 2003, 305-330). I en la versió d'*Alfabet* hi fa tres canvis. El primer és estilístic: canviar alguns pretèrits perifràstics de Riba per pretèrits simples. Com que, a *alfaBet*, reprendrà els perifràstics ribians, podem suposar que hi havia pel mig una qüestió de "mètrica": calia encabir el text dins la pàgina d'*Alfabet*, llibre en el qual tots els relats tenen exactament la mateixa llargària. Un segon canvi és l'eliminació d'especificacions que, en el text de Poe, situen l'acció dins el continu del seu relat. Així, la primera frase del fragment ("Una nit, cap a la fi del meu cinquè any a l'escola, immediatament després de la renyina de què suara he parlat, trobant tothom embolcallat en el son, em vaig llevar del llit...", POE 2003: 317) esdevé: "Una nit, trobant tothom embolcallat en el son..." Si el gest bàsic és extreure un fragment del conte de Poe per aïllar-lo, tot convertint-lo en un conte autònom, les indicacions circumstancials que situen l'episodi dins el conjunt no només esdevenen prescindibles sinó també, com veurem en el cas de Heine, incòmodes. Mentre "William Wilson" és la confessió d'un personatge que, davant una personificació de la seua consciència moral encarnada en un doble perfecte que només intervé en la seua vida per frustrar les seues malifetes, opta per assassinar-lo, "D de Doble" ho redueix a la mera aparició de l'altre idèntic al jo. D'aquí ve el tercer canvi, el més important: tot modificant la persona dels verbs, "D de Doble" modifica el narrador i el punt de vista. Qui ara parla és l'*altre*.

Tot i que una lectura global del conte permet partionar, com ja indicàvem, les dues personalitats (el Wilson narrador, immers en una espiral de depravació, i el Wilson narrat que, com si llegís el pensament del primer, intervé en els seus actes), els compassos inicials de la narració, centrats en el seu primer encontre durant la infantesa, resulten força simètrics, especulars. Com si "l'altre" Wilson pogués explicar la mateixa història a l'inrevés. És a aquesta possibilitat que s'agafa Palàcios: i encara l'amplifica a *alfaBet*, fent que un cop "ell" ha tornat a la seua cambra, "jo" repeteixi el moviment (i el text): agafar una llàntia, anar cap al llit de l'altre i descobrir la identitat entre tots dos. En aquest segon moment, el text de Riba i Poe és restituït; i encara s'hi afegeix un desenvolupament posterior que, segons indica l'annotació corresponent, "s'ajusta, més o menys, a una experiència personal". És el retorn del narrador a

la seua cambra, però a les fosques; Palàcios afegeix aquí una frase desdoblada: “En la seua torbació, s’havia deixat oblidada la llàntia damunt la tauleta de nit” / “En la meua torbació, m’havia deixat oblidada la llàntia damunt la tauleta de nit” (PALÀCIOS 1989: 27/28). Aquest és el mecanisme que fa que el narrador vagi a la cambra de l’altre, primer, i que després el fa perdre dins una buidor (“la ceguesa de les mans, la manca de tacte dels ulls”, íbid. 29) de la qual ja no sortirà: allà recorda com l’altre, imitant-lo a l’hora del pati, havia estrafet l’”Esclau moribund” de Miquel Àngel. I a través d’aquesta semblança s’adona que

Sense la paròdia dels meus gests, jo no existia; si ell no em contrafeia, jo no era res. Jo ja sabia que ningú no era res sinó davant el seu espill. Però aquest espill no s’havia de confondre amb la consciència d’un mateix, sinó amb la possibilitat que l’altre que apareixia a l’espill fos el fruit encarant, real, de la pròpia inducció, que es podia fer servir com una arma. (*Op. cit.*)

S’imagina, des d’aquí, una doble desaparició d’ambdós personatges, un perdut en “passadissos sense destinació” i l’altre esborrant-se, amb la llàntia a la mà, just abans que tot retorni “a l’estat anterior del no-res o de l’oblit”. La identitat, que “William Wilson” planteja en el seu desenllaç (la mort de l’un és la mort de l’altre) és aquí despullada de connotacions morals: el desdoblament no implica una compartimentació de valor morals, sinó que constitueix el jo *just en el moment* que constitueix l’altre (“La duplicitat Jekyll-Hyde és més aviat didàctica: li manca la simultaneïtat”, diu un aforisme d’*El laberint...*¹). Dins *Alfabet* mateix, l’emparellament de J i K (formant un “Joker”) també tracta sobre dos individus que, buscant-se, es creuen. I, sobretot, la “W de Wartigny” reprèn el tema, tot apropiant-se, com dèiem, de Saint-Simon.

Dins el gavadal d’intrigues i retrats del natural de les *Memòries*, se situa, a finals de 1704, un estrany episodi (SAINT-SIMON 1984: 150), pràcticament insòlit si pensem que es tracta d’unes memòries, és a dir, que hi ha un pacte autobiogràfic pel mig. Es tracta d’un ball de màscares on, sota la disfressa, hi havia una màscara de cera, “de manera que, en desemascarar-se, hom era enganyat, confonent la segona màscara amb el rostre, quan, a sota, hi havia el veritable,

¹ PALÀCIOS 1992: XVIII

que era diferent” (*op. cit.*). Davant l’èxit de la idea, ho repeteixen un segon any: però en anar a buscar les màscares les troben totes en perfecte estat excepte dues, les del tinent general Bouligneux i el mariscal de camp Wartigny: “bo i conservant llur perfecta semblança, tenien la pal·lidesa i la tensió de les persones que acaben de morir” (*op. cit.*). Cap maquillatge és capaç de restaurar-les; Bouligneux i Wartigny, per altra banda, havien mort aquell mateix any.

La intervenció de Palàcios sobre la traducció, en aquest cas, de Joan Casas, és més àmplia. Per començar, inverteix l’explicació de Saint-Simon (com també he fet jo en l’anterior paràfrasi): si aquest comença indicant que els dos soldats havien mort, Palàcios reserva la informació per al desenllaç, creant així un final sorprenent. I també paradoxal, ja que transforma a Wartigny en el narrador: un narrador mort. La segona variació és, de fet, la presència de Bouligneux i Wartigny a la segona festa, cadascun duent la màscara de l’altre, de tal manera que aquest conte sobre la màscara esdevé, com “D de Doble”, un relat sobre l’alter ego: en treure’s la primera màscara, cadascun d’ells es troba davant de si mateix. Com si el plagi, el doble i la màscara s’entortolliguessin. En reescriure el conte per *alfaBet* (PALÀCIOS 1989: 118-124), però, Palàcios s’entrega a descriure un carnaval voluptuós, una inversió completa dels papers socials (amb el cronista de societat, “menut i implacable”, disfressat de Déu); és, de fet, el relat més llarg del llibre. I, naturalment, desborda la “recerca de la versemblança” amb la qual l’escriptor justifica el plagi en la nota relativa a la narració.

El tercer fragment d’altri àmpliament aprofitat dins *alfaBet*, l’esvaïment “Gòtic”, sorgeix del “Viatge al Harz”, un dels *Quadres de viatge* primerencs de Heine, en la traducció de Joan Fontcuberta (HEINE 1983: 37-38). És, com l’episodi de Wartigny, una insòlita incursió fantàstica dins una obra memorialística, que podria assimilar-se al seguit de somnis que puntuen el trajecte pel Harz si no fos que en aquest cas, excepcionalment, l’autor no indica que ho sigui. Heine narra, senzillament, l’aparició de l’espectre del doctor Ascher a la seua cambra d’hotel, just després del toc de mitjanit: una presència que ve després d’un dia durant el qual ha passejat pel cementiri, ha seduït una noia i, tot contemplant la lluna, ha meditat sobre la relació entre la immortalitat i l’amor, una reflexió ja contrapuntejada pel record d’aquell doctor il·lustrat que “s’havia perdut filosofant el bo i millor de la vida: els raigs de sol, tota possibilitat de creença i totes les flors, i no li restava altra cosa que

la tomba freda, positiva" (íbid. 36). Li adjudica fins i tot un leit-motiv caricaturesc ("El principi suprem és la raó!") reforçat per la descripció física que en fa, i que repeteix dos cops.

Tot plegat incideix en un antiacademicisme que recorre tot el "Viatge al Harz": irònicament, l'espectre d'Ascher, un cop aparegut a la cambra, es dedica a intentar demostrar racionalment la inexistència dels fantasmes, traient a col·lació Kant i la distinció entre fenòmens i noumens. L'episodi acaba d'una manera brusca: "La campana tocà la una i el fantasma desaparegué"; un final que ens deixa en la incertesa respecte a la fiabilitat del narrador, però sobretot respecte a l'estatut d'allò narrat, és a dir, el seu lloc fins la dualitat entre fenòmen (allò que se'ns apareix, o l'objecte de la intuïció sensible ordenat espacialment i temporal) i noumen (allò que no podem conèixer, però sí pensar). Tota l'especulació idealista alemanya es resol, aquí, en una paradoxa.

Vora això, l'operació de l'escriptor suecà consisteix, abans que res, en un canvi de context, convertint el fragment en un conte autònom. Una sèrie de canvis, especialment al principi i al final de l'esvaïment, són ajustament destinats a modular aquest procés: el fragment escollit comença just després de l'analepsi que ens presentava el doctor Ascher, amb un retorn al present de la narració: "Però, tornem a Goslar". El present verbal, en el cas de Heine, correspon al temps de l'enunciació, i la persona (la primera del plural) serà la de la comunitat formada per escriptor i lector(s). El narrador d'*alfaBet*, en la seua versió, no renuncia al recurs temporal, però sí a la persona: "Torne a Goslar". No només se situa a distància d'uns narrataris que semblen absents, sinó que canvia el "però" per un "doncs" que, tot i que d'una altra manera, segueix remetent a un context previ, aquí inexistent, i hi afegeix una aposició que, com un comentari a l'afirmació inicial ("un lloc on, tanmateix, mai no havia estat") revela el caràcter metafòric i autoreferencial del verb "tornar": no es torna "al que estava explicant", i encara menys al lloc, sinó que es torna al text de Heine per reescriure'l. Ja no només hi ha la ironia del contingut, de la situació absurda: el propi "torne" esdevé irònic respecte al context comunicatiu, com si el text de Palàcios se sabés plagi.

Enllà dels canvis puntuals que se separen de la traducció de Fontcuberta (els possessius occidentals, algun canvi de lloc del pronom feble, el canvi de formes impersonals), dues grans intervencions modifiquen l'antetext de Heine: concretament el text

llegit pel jo narratiu abans de ficar-se al llit i el desenllaç. En el primer cas es produeix una substitució:

Acabava de redactar, per a un pròxim llibre l'esborronador episodi de la meua seducció pel pèrfid esperit de la meua pròpia innocència. La puntual descripció que n'havia assajat, amb tota la seua càrrega emotiva, em reproduí una antiga basarda. Era com sentir damunt meu la taca del primer contacte, sexual, amb la putrefacció, un graó més enllà, o més avall, de la mateixa mort. No us en parlaré, ara; l'estat en què la rememoració del fet em deixà, em serveix, només, com a punt de partida, en aquesta experiència terrible. (PALÀCIOS 1989: 151)

Val la pena anotar el canvi d'estatut del narrador: si en Heine era un lector d'històries de fantasmes², ara és un escriptor. Encara més: el resum que ens ofereix ens permet reconèixer "Rellotge d'aigua", relat publicat a la revista *Literatures* temps després (PALÀCIOS 2003: 157-158). En Heine, la lectura del text aliè (on la mare morta es presenta davant el fill per avisar-lo que el seu pare pretèn matar-lo), junt amb la visita al cementiri i el record d'Ascher, creaven un nus de suggerències des d'on podíem sospitar que l'aparició era un somni, un combinat dels fets del dia. Per altra banda, aquest petit relat era una història edípica, on l'aparició funciona com una transgressió de la llei paterna que amenaça amb destruir el jo, a banda de reprimir-ne els lliures instints, i per tant anuncia la subversió irònica del racionalisme que tindrà lloc tot seguit; al capdavant, podem endevinar en Ascher un mestre de Heine, i per tant una mena de figura paterna, i en el relat un parricidi simbòlic. Per a Palàcios, en canvi, el fantasma és un desdoblament, un jo passat; hi ha una dissociació de les diferents temporalitats del subjecte (semblant a l'escissió moral de William Wilson) que anuncia la més absoluta diferència de si respecte a si mateix, la mort.

Significativament, a la llum de tot això, Palàcios simplifica l'ensurt de veure's al mirall, tot omplint l'el·lipsi amb què jugava

² Concretament una de les *Narracions alemanyes* de Varnhagen von Ense (sic), diu ell. Karl August Vanhagen von Ense era, efectivament, un cronista alemany amb força contactes amb la burgesia jueva de l'època. Per altra banda, també Saul Ascher era un personatge real: un llibreter i filòsof jueu. En canvi, la detallada citació de Kant que Heine posa a la seva boca és completament fictícia.

Heine. També aquí la “Raó”, invocada per tal d’apaivagar l’esperit després de la lectura/escriptura, assoleix un altre significat. En Heine, es tractava d’un límit entre realitat (Goslar) i ficció (conte), que situava enfora de la realitat l’existència de fantasmes, la marginava dins l’espai exterior d’allò impossible. Ara, és més aviat una qualitat interna al text, que protegeix el subjecte de la folia de veure’s dividit en diversos éssers (*éssers que es desitjarien*); del perill, al capdavant, de la ficció. És potser per això que el desenllaç és diferent. Vegem-lo amb detall. Segons Heine, l’espectre d’Ascher intenta treure’s el rellotge de la butxaca, i en trau un grapat de cucs, que “tornà a embutxacar-se còmicament, amb precipitació escrupulosa” (HEINE 1983: 38). Després d’una darrera repetició del seu leit-motiv, arribem a la conclusió heiniana, ja citada abans. Palàcios, en canvi, comença a repetir el fragment, escurçant-lo progressivament, en un efecte d’eco, alhora que va introduint tot de variacions en la darrera frase:

...una vegada, per distracció, en lloc del rellotge d’or, es tragué de la butxaca un grapat de cucs, i, en adonar-se de l’equivocació, se’ls tornà a embutxacar còmicament, amb precipitació escrupulosa. “La raó és el suprem...” La campana parsimoniosa tocà la una i el fantasma desaparegué. I, en adonar-se de l’equivocació, se’ls tornà a embutxacar còmicament, amb. “La raó és el...” La campana apressada tocà la una amb un exasperat escurçament i el fantasma desaparegué. I, en adonar-se de l’equivocació, se’ls tornà a. “La raó és...” El rellotge del campanar de Sueca tocà la una i el fantasma desaparegué. I, en adonar-se de l’equivocació, se’ls. “La raó...” Em vaig arromangar el puny de la camisa; dos petits cucs blancs que el doctor Ascher no havia aconseguit embutxacar-se se m’havien arrapat al canell i assenyalaven la una, i el fantasma desaparegué. I en adonar-se de. “La...” Les contraccions de la improbable matèria de l’inexistent fantasma, acordades sobre aquesta única nota musical, encensaren per la meua cambra una blana olor de descomposició. (PALÀCIOS 1989: 153)

En Heine, de fet, hi ha una petita incongruència; anteriorment, ens havia parlat de dos campanars que, no acordats entre si, donaven la mateixa hora amb un petit lapse de diferència, però al final del relat parla només d’una campana. Palàcios s’instal·la en aquesta incoherència per donar una mínima justificació a la primera de les

repeticions; així, primerament parla de la campana “parsimoniosa”, i després de la campana “apressada”. En un tercer moment (una tercera campanada) passarem al “rellotge del campanar de Sueca”, al lloc natal de l'autor, passant doncs de la ficció situada a Goslar a la “realitat” (que no és més que la ficció que estem llegint en el llibre de Palàcios) de Sueca. La introducció del rellotge, de fet, prepara el quart moment, en què els cucs que Ascher treu de la butxaca esdevenen les agulles d'un rellotge que el narrador porta al canell. Els “cucs”, és clar, són una metonímia tòpica de la mort, identificada aquí amb el pas del temps; la seua presència a Sueca, que havíem definit com l'àmbit de la no-ficció (oposant-lo a Goslar), consuma una transgressió dels nivells narratius, és a dir, la invasió de la realitat per part de la ficció, que és aquí, també, la vida envaïda per la mort.

Al final, de la frase d'Ascher en queda només l'article “la...”, assimilat a una nota musical sobre la qual desapareix “l'inexistent fantasma”. Josep Palàcios planteja clarament l'autoconsciència respecte a la ficció, fins al punt de marcar el plagi explícitament, en un moment anterior: “Ell tenia el mateix aspecte de sempre, com recordava que m'havia explicat feia temps un jueu alemany...” (PALÀCIOS 1989: 152). El jueu alemany és, naturalment, Heinrich Heine. Fins aquí arriben les diferències entre ambdós textos; enllà d'això, i tal com el propi autor avisa més tard, en el comentari, “el plagi (...) és gairebé literal”.

Dins *alfaBet*, hi ha altres referències a textos aliens. Un retrat de Puixkin, “La dama de pique o el secret de la comtessa” (PUIXKIN 1981: 13-45), serveix per bastir la seqüència de naips (tres, set, as; tres, set, dama de pique, que en ambdós casos resulta malastruga) de l'esvaïment “Ciríl·lic” (PALÀCIOS 1989: 147-149)³. L'esvaïment “Grec”, per la seva banda, cita l'*Apocalipsi* 14, 18 i recupera el nombre dels salvats de l'*Apocalipsi* 7,4. Són només meres al·lusions, vora l'operació que té lloc a la segona versió de “F de Foix” (PALÀCIOS 1989:

³ “La dama de pique” també és al·ludit a *El laberint i les nostres ombres en el mur* (PALÀCIOS 1992: XXVI). Per altra banda, és curiós comprovar que Puixkin, Heine i Saint-Simon, en les traduccions citades, havien aparegut tots tres a la mateixa col·lecció, Les Millors Obres de la Literatura Universal editada conjuntament per Edicions 62 i La Caixa durant els anys 80. Afegint-hi Poe, formen una mena de constel·lació (rus, alemany, francès i anglosaxó, cadascun pertany a una literatura diferent) canònica.

37-39): la reproducció en sentit invers del pròleg foixià a *Terra en la boca* de Joan Fuster; l'autor mateix, en el prefaci a l'edició de 1993 del llibre de Fuster, farà referència a aquest antihomenatge (on, per altra banda, se citen tot d'altres textos del poeta de Sarrià) i la pentinada "a repèl" que opera sobre la prosa foixiana⁴. Finalment, a "N de Nedar" hi ha un altre plagi admès, de la *Tragèdia de Caldesa* de Roís de Corella: la paraula "manyeta". Palàcios mateix ho explica:

Algú replicarà que una paraula no és una cita, i, per tant, si es fa sense advertir-ho, un plagi. La meua "originalitat" no necessita aquestes defenses. Sí que és plagi, li replique, des del moment que jo vull que siga llegida exactament en el to per a aconseguir el qual el meu precedent s'esmerça a construir un món, i només en aquest to, tot i que me'n separen cinc segles, o precisament per això. (PALÀCIOS 1989: 176)

"Un mestre remot és un clàssic, un de pròxim, una circumstància", dirà més endavant (PALÀCIOS 1994: 17). El plagi és, al capdavant, una qüestió de lectura: una relació entre dos textos que, actualitzable només pel lector, obliga aquest a ser actiu, a intervenir en un escrit que, de sobte, adquireix major densitat; per això, per exemple, el Quixot de Pierre Menard supera el de Cervantes, perquè la seua densitat⁵ inclou no només l'original sinó també la distància històrica entre ambdós. Borges mateix, però, indica que a l'univers fictici de Tlön, on no hi ha distinció entre els subjectes, "No existe el concepto del plagio: se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo"⁶. Hi ha plagi, doncs, perquè hi ha dos autors *diferents*, i ahora una relació d'identitat textual entre ells: com Bouligneux i Wartigny, ambdós duen la màscara de l'altre, de tal manera que en mirar l'altre es veuen a si mateixos. I ahora, en aquesta topada, poden graduar la distància a partir de la

⁴ Ambdós textos apareixen entre els "Materials complementaris" del primer volum d'obra completa de Fuster (FUSTER 2002: 992-994). I cal dir que, tot i tenir tot el material a la vista de fa temps, no me'n vaig adonar fins que no ho va explicar Jordi Florit en un article recent (FLORIT 201: 9).

⁵ Allò que Jaume Pérez Montaner ha anomenat "sobreaugment de significat" (PÉREZ MONTANER 1990: 24)

⁶ BORGES 2003: 26. No som gaire lluny de la frase "La poésie doit être faite par tous. Non par un", de Ducasse (LAUTRÉAMONT 2001: 391)

qual cadascú esdevé ell mateix, evitant el perill d'esdevenir epígon, de ser devorat pels propis mestres.

És, per tant, com si el recurs al plagi és nués aquí amb els arguments dels relats. La màscara i l'espill, la pròpia identitat i la relació amb l'altre, el retorn espectral, la dificultat de la relació entre mestre i deixeble, són motius recurrents sempre que Palàcios, en aforismes i assaigs posteriors, es refereix al tema. En el text citat mateix, "originalitat" entre cometes podria ser, també, un *plagi* d'una sola paraula, remetent-nos en aquest cas a *Les originalitats* de Joan Fuster, en l'obra del qual el tema és recurrent; com que Fuster pren peu en Pla⁷, és com si es bastís una cadena de transmissió que, partint de l'escriptor de Palafrugell i acabant a Palàcios, va modificant i refinant la noció de "plagi". Així, si en el cas planià el plagi obeeix a una idea de cultura com a sedimentació (FUSTER 1977: 142), Fuster separa, en l'assaig abans indicat, "novetat" (que ja a la meitat dels anys cinquanta veia abocada al cansament) i "originalitat", per tal de connectar aquesta darrera amb la idea d'estil individual (FUSTER 2012: 113), en tot un desenvolupament que no pot sinó remetre'ns a la famosa sentència de Buffon i, en el context present, a la frase que la precedeix: "els coneixements, els fets i els descobriments s'arrabassen fàcilment, es transporten i fins i tot guanyen en ser exposats per mans més hàbils. Aquestes coses són externes a l'home, però l'estil és l'home mateix" (BUFFON 2010: 98). Hom trobarà la pròpia veu, doncs, en una barreja de repetició i novetat que, necessàriament, ha de ser *pròpia*: si Palàcios escull Poe, Saint-Simon o Heine és, valgui el terme emprat per Josep Paré, pel fet que li forneixen "metàfores conceptuais" (PARÉ 1989: 150) no gaire diferents d'aquelles que articulen els seus relats *propis*.

Darrere dels aforismes i assaigs fusterians, però, en llibres com *El laberint i les nostres ombres en el mur, 33 cops de daus* o *La línia obscura*, en textos cada cop més interrogatius i sintàcticament torturats com "Assaig ja no tan estret...", o fins i tot en la introducció a una nova edició de *Judicis Finals*, Palàcios va modulant, reformulant i fins i tot contradient allò afirmat a les notes d'*alfaBet*. Allò que en Fuster podia ser ironia, en el seu cas esdevé un enfilall de paradoxes (perquè aquest procés, per la seua banda, també té un

⁷S'ha indicat que, gaire sempre que Fuster fa referència al plagi, parla de Josep Pla, i viceversa (MARTÍ MONTERDE 1999: 23); semblantment, la major part de vegades que Palàcios en parla, fa referència a Fuster.

caire de plagi, i de parricidi simbòlic): contra el fusterià “l’original, més que no pas el que no imita, és el que no admet imitadors” (FUSTER 2012: 16), hi haurà: “Però l’estil, insistesc: tot el que jo dic, ho podeu dir d’una altra manera, i fins i tot us ho podeu atribuir. Aleshores s’esdevindrà el vostre estil i la meua originalitat” (PALÀCIOS 1993: XLVI). O, esclar:

Quan coincidesc, *voluntàriament*, amb les paraules d’un altre, m’adone que les seues no passen de ser pàl·lides versions de les meues, encara que la transmissió s’haja produït a la inversa, d’ell cap a mi. El plagi, més que un indigne intent d’expoliació, és un delicat procés d’orfebreria que apunta a remarcar-ne els contorns, a fi de poder entendre-les millor, o de sentir-les més profundament. I estic disposat a reconèixer que, no perquè en algun moment m’oblidi de plagiar, siga més original. (PALÀCIOS 1994: 26-28)

Un fragment que no sé llegir si no és vora l’apropiació del pròleg de Foix, invertit a *alfaBet* per inserir-lo dins una invectiva contra el poeta de Sarrià: la repetició pot marcar una “influència” (ahora que desborda la linealitat d’aquest mot) però sobretot és, aquí, el contrari d’una genuflexió (tot i que exhibeixi rastres d’una lectura atenta): la recerca d’originalitat a través del plagi aspiraria en Palàcios, sobretot, a cavar la sepultura de l’antecedent. Perquè no hi ha dues històries iguals.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- a) Textos de Josep Palàcios:
(1987): *Alfabet*. A la ribera del Xúquer, Sueca.
(1989): *alfaBet*. Empúries, Barcelona.
(1992): *El laberint i les nostres ombres en el mur*. A la ribera del Xúquer, Sueca.
(1994): *33 cops de daus*. A la ribera del Xúquer, Sueca.
(1996): *La línia obscura*. A la ribera del Xúquer, Sueca.
(1997): *La línia del mar*. A la ribera del Xúquer, Sueca.
(2003): “Unes paraules inicials...”, dins FUSTER: 2003, 9-29
(2003): “Una altra mesura”, dins *Literatures*, segona època, núm. 1, Barcelona, pàg. 103-160

b) Textos d'altri:

BORGES, Jorge Luis. (2003): *Ficciones*, Alianza Editorial, Madrid.

BUFFON, Comte de. (2010): "Discurs sobre l'estil", dins *L'Espill*, segona època, núm. 35, València.

FLORIT ROBUSTÉ, Jordi. (2012): "analfaBet", dins *Pèl Capell*, núm. 15, Calonge-Vila de Gràcia, pàg. 8-11.

FUSTER, Joan. (1977): *Contra el Noucentisme*, Crítica, Barcelona
(1999): *Les originalitats*, Bromera, Alzira.

(2002): *Obra completa: Poesia, aforismes, diari, vinyetes i dibuixos*, Edicions 62, Diputació de Barcelona i Universitat de València, Barcelona.

(2003): *Judicis Finals*, Universitat de València, València

(2012): *Obra completa: Assaig I*, Edicions 62, Diputació de Barcelona i Universitat de València, Barcelona.

HEINE, Heinrich. (1983): *Quadres de viatges*, traducció de Joan Fontcuberta, Edicions 62 i "la Caixa", Barcelona.

LAUTRÉAMONT. (2001): *Les Chants de Maldoror et autres textes*, Livre de Poche, Paris.

MARTÍ MONTERDE, Antoni. (1999): "Solstici de Joan Fuster", dins FUSTER (1999), pàg. 9-39.

PARÉ, Josep. (1989): "Josep Palàcios. alfaBet", dins *Revista de Catalunya*, núm. 36, pàg. 149-150.

PÉREZ MONTANER, Jaume. (1990) *Subversions*, Edicions 3 i 4, València.

POE, Edgar Allan. (2003): *Narracions extraordinàries*, traducció de Carles Riba, Quaderns Crema, Barcelona.

PUIXKIN, Alexandr S. (1981): *Novel·les i contes*, traducció de Rudolf J. Slaby, Edicions 62 i "la Caixa", Barcelona.

SAINT-SIMON, Duc de. (1984): *Memòries* (selecció), traducció de Joan Casas, Edicions 62 i "la Caixa", Barcelona.